This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

ND
588
D8/13

UC-NRLF
$B 122 206

YC114484

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.
RECEIVED BY EXCHANGE
Class

Das Werk der Maler Victor und Heinrich Duenwege und des Meisters von Kappenberg.

Das Werk der Maler Victor und Heinrich Duenwege und des Meisters von Kappenberg.

Ein Beitrag zur Geschichte der Malerei
am Niederrhein und in Westfalen
im Anfang des XVI. Jahrhunderts

von

W. Haesbach.

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde einer Hohen Philosophischen Fakultät der Kaiser Wilhelm-Universität Straßburg.

UNIV. OF CALIFORNIA

Münster 1907.
Regensbergsche Buchhandlung und Buchdruckerei.

ND 237
D8K3

UNIV. OF
CALIFORNIA

Meinem Vater.

228136

UNIV. OF CALIFORNIA

Einleitung.

Die geschichtliche Stellung der 3 Meister.

Die westfälische Malerei des XV. Jahrhunderts gipfelt in dem Kreuzigungsbilde der Höhenkirche zu Soest. Alles, was gleichzeitig in Soest und was in Münster von Johann Koerbecke, Gert van Lon u. a. gemalt wurde, reicht nicht heran an die aus rein westfälischer Kunstübung herausgewachsene Kunst dieses unbekannten Soester Meisters. Zwischen dem Meister des um 1480 anzusetzenden Bildes und dem ersten Auftreten der nächsten typisch westfälischen Maler, der Familie to Ring, deren erster Vertreter, Ludger to Ring d. Ä. um 1520 zu malen anfängt, stehen die Duenwege.

Im vollendeten Besitze des außerordentlichen handwerklichen Könnens ihrer Zeit, verfügen diese Meister in keiner Hinsicht über die schöpferische Fähigkeit des Soester Meisters und lassen in ihrem umfangreichen Werk auch noch jene westfälische Bodenständigkeit vermissen, die den früheren Werken der westfälischen Schule auch dann noch einen besonderen Reiz verleiht, wenn sie, rein künstlerisch betrachtet, nicht hoch einzuschätzen sind. Ihre Kunst ist zwar aus der westfälischen Maltradition hervorgegangen, jedoch stark vermischt mit kölnisch-niederrheinischen (niederländischen) Elementen. Ihnen war es nicht gegeben, diese verschiedenen Elemente zu einem Stile durchzubilden, der im Einklang stände mit dem Streben der neuen Kunstepoche, in die sie so tief hineinragen.

Diese Aufgabe zu erfüllen, so gut er eben konnte, war ihrem Schüler und Erben, dem Meister von Kappenberg, vorbehalten. In dessen besten Werken findet sich die Formensprache der Duenwege vereinigt mit einem Farbengeschmack, der, frei geworden von der traditionellen Buntheit der kirchlichen Malerei des XV. Jahrhunderts, zu der Einheitlichkeit und harmonischen Farbigkeit der neuen Zeit durchgedrungen ist.

Versuch eines vollständigen Verzeichnisses der Werke eines jeden der 3 Meister.

Verzeichnis der Werke des älteren Duenwege.

1. **Xanten**, Dr. Steiner: St. Hubertus u. St. Antonius
2. " " St. Georg u. St. Bernhard
3. " " St. Cornelius als Papst.
4. **Kalkar**, Pfarrkirche: Predella. Christus u. 6 Heilige.
5. **Bingen**, St. Rochus-Kapelle: Messe des hl. Gregor.
6. " " " : Tod Mariae.
7. **Freiburg**, Museum: St. Elisabeth Brote verteilend.
8. **Münster**, Museum (früher Rheinberg): Geburt Christi.
9. " " " " Kreuztragung.
10. " " " " Kreuzigung.

Verzeichnis der Werke des jüngeren Duenwege.

11. **München**, Pinakothek: Kalvarienberg.
12. **Aachen**, Museum: Triptychon: Schmerzensmann zw. Maria u. Joh. E. Flügel links: St. Andreas. Flügel rechts: St. Katharina.
13. **Brüssel**, Vicomte de Ruffo-Bonneval: 6 Apostel mit Stifterpaar.
14. " " " Christus vor Pilatus.
15. **Nürnberg**, Germ. Museum: Christus vor Pilatus.
16. " " " Beweinung Christi.
17. **Darmstadt**, Museum: Maria mit Kind vor Landschaft.
18. **Münster**, Museum: Lukas die Madonna malend.
19. " " Großer Kalvarienberg.

20. **England**, Duke of Norfolk: Fragment einer Kalvarienbergdarstellung.
21. **Antwerpen**, Museum: Heilige Sippe.
22. **Wesel**, Rathaus: Die Eidesleistung.
23. **Dortmund**, kath. Propsteikirche: Altarwerk.

Verzeichnis der Bilder des Meisters von Kappenberg.

1. **Wien**, Dr. Albert Figdor: Mad. mit musizierenden Engeln (nach Memling).
2. **Berlin**, Kaiser Friedrich-Museum: Verkündigung u. Geburt Christi (Doppelbild).
3. **Wien**, Dr. Albert Figdor: Verkündigung.
4. „ „ Geburt Christi.
5. **Berlin**, Kunsthändler Nolda: Christus am Ölberg.
6. „ „ Tod Mariae.

---

7. **Münster**, Museum: St. Barbara.
8. „ „ St. Gregor.
9. **Paris**, Martin Leroy: St. Barbara und St. Katharina, Doppelbild.
10. **Köln**, Dr. Braubach: Cruzifixus zw. 4 Heiligen.
11. **Stockholm**, National-Museum: St. Georg den Drachen erschlagend.
12. „ „ St. Katharina.

---

13. **Kappenberg**, Altarwerk.
14. **München**, Pinakothek: Kalvarienberg (wenig veränderte Wiederholung des Kappenberger Mittelbildes).
15. **Hamburg**, Weber: Fragment einer Kreuztragung.
16. **Herdringen**, Graf Fürstenberg: Pfingstfest.
17. **Paris**, Trotti u. Cie.: Wunder der Grabtragung Mariae.

---

18. **Caldenhof** bei Hamm i. W. Samml. Löb.: Tempelgang Mariae.
19. „ „ Abendmahl.
20. **Münster**, Museum: Geißelung Christi.
21. „ „ Himmelfahrt Mariae.

22. **Köln**, Landgerichtsrat Peltzer: Dornenkrönung, Geißelung (Doppelbild).
23. **Dublin**, National-Galerie: Christus vor Pilatus.
24. " " Krönung Mariae.
25. **Köln**, Prof. Dr. Schnütgen: Anbetung der 3 Könige.
26. **Münster**, Museum: Heilige Sippe aus Clarholz.
27. **Nürnberg**, Germ. Museum: St. Hubertus.
28. **Xanten**, Dom: Antonius-Altar.
29. " " 2 Sippenflügel.

Geschichte der Forschung. — Litteratur.

Meine Arbeit ist die erste zusammenfassende über diese für die Entwicklungsgeschichte der Malerei bedeutungslosen Meister. Bis dahin sind sie stets nur summarisch, als letzte Vertreter der altwestfälischen Schule behandelt worden. Erst die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1904, die mit 6 anderen Bildern den großen Dortmunder Altar zeigte, hat die Fragen zur allgemeinen Diskussion gestellt, die sich bereits vorher an ihre Werke knüpften.

Schon 1853 hatte Wilhelm Lübke[1]) in seinem für die Zeit bewundernswerten Buche das gemeinsame Werk der Duenwege, den Dortmunder Altar, ausführlichst beschrieben. Zugleich, verleitet durch die von ihm gefundene Notiz, laut welcher die Maler Victor und Heinrich Duenwege für diesen Altar 1521 beköstigt und bezahlt worden sind, hatte er versucht, eine Verteilung der einzelnen Tafeln an die 2 Meister vorzunehmen. Heinrich Duenwege, den er den Jüngeren nannte, gab er die große Mitteltafel, Victor sicher die Außenseiten, als wahrscheinlich auch die beiden inneren Flügel. Auch erklärte er die Duenwege für Dortmunder Künstler. Diesem widersprach jedoch der kalkarer Pfarrer und Lokalforscher Wolff,[2]) er nahm sie für seine Stadt in Anspruch. Ludwig Scheibler[3]) neigte in dieser Frage zu Lübke's Ansicht, widersprach diesem aber in der wichtigeren Frage nach der Verteilung des Dortmunder Altares in einem anderen Aufsatz.[4]) Er erklärte, seinerseits einen Unterschied deutlich genug, um Lübkes Versuch annehmbar zu machen, nicht erkennen zu können. Zugleich stellte er folgende Werke der Duenwege zusammen:

1. Dortmund: Altar.
2. Münster, K.-V.: Gr. Kreuzigung.
3. München, Pinakothek: Kalvarienberg.
4. Antwerpen, Museum: Heilige Sippe.
5. Aachen, Suermondt Museum: Triptychon.
6. Kalkar, Pfarrkirche: Altarstaffel.
7. Wesel, Rathaus: Gerichtsbild.
8. Nürnberg, Moritzkapelle (Heute Germ. Mus.): Christus vor Pilatus.
9. „ „ „ Beweinung Christi.
10. Darmstadt, Museum: Mad. vor Landschaft.
11. Köln, J. J. Merlo (Heute Brüssel Vicomte Ruffo): Christus vor Pilatus. 6 Heilige mit Engeln.
12. Münster K.-V.: Geburt Christi.
13. „ „ Kreuzigung Christi.

Auch führte er den Meister von Kappenberg mit diesen Werken in die Kunstgeschichte ein:

1. Cappenberg: Triptychon.
2. Münster, K.-V.: Heilige Sippe.
3. „ „ Heilige Barbara.
4. „ „ Heiliger Gregor.
5. 6. Xanten, Dom: 2 Tafeln mit Darstellungen der h. Familie.
7. „ „ Antoniusaltar.
8. Kalbenhof, Slg. Löb: Tempelgang Mariae.
9. „ „ „ Abendmahl.
10. Köln, Schnütgen: Anbetung der 3 Könige.
11. Berlin, Kaiser Friedr.-Museum: Geburt Christi und Verkündigung.
12. München, Pinakothek: Kreuzigung.

Die Kunst dieses Meisters, der Duenwege'schen nahe verwandt, sollte eine arge Komplikation in die an sich einfache Duenwege-Frage bringen. Es war Prof. Clemen, den zuerst die nahe Beziehung der Duenwege'schen zur Kappenbergischen Kunst zu der Vermutung führte, die Art des älteren Duenwege möchte in der Kunst des Meisters von Kappenberg zu suchen sein.[5]) Sein Versuch, bald wieder aufgegeben, blieb vereinzelt, bis Prof. Firmenich-Richartz[6]) ihn im Gemäldeverzeichnis des Düsseldorfer Katalogs in anderer Form wiederholte. Für ihn ist der Meister von Kappenberg identisch mit dem jüngeren Duenwege. Andrerseits sieht er in der Anbetung der 3 Könige des Dortmunder Altares die Kunst dieses jüngeren Meisters. Zu den von Scheibler aufgezählten Bildern der Duenwege kam auf der Düsseldorfer

Ausstellung noch der „Lukas die Madonna malend“ hinzu. Gegen die Ansicht Firmenich-Richartz wendet sich Scheibler in seinem Aufsatz über die Düsseldorfer Ausstellung.[7]) Die Resultate seiner Forschungen — er hat die Liebenswürdigkeit, dies zu bemerken — erweisen sich als übereinstimmend mit meinen eigenen. Die gleichen Ansichten äußert endlich auch Direktor Max Friedländer im Text zum Berliner Galeriewerk.[8])

Ich darf also meine Abhandlung auf die unter sich und mit der meinigen übereinstimmenden Ausführungen Scheiblers und Friedländers stützen. Um eine klare Darlegung des Für und Wider in dieser Sache zu ermöglichen, sehe ich zunächst von dem Meister von Kappenberg und seiner behaupteten Identität mit einem der Duenwege ab und suche folgende Fragen zu beantworten: Was wissen wir von den Malern Victor und Heinrich Duenwege? Welcher Art ist ihre Kunst, sowie sie in ihrem gemeinsamen Werk sich darstellt? Ist es möglich, dieses Werk stilistisch zu sondern? Oder müssen wir auf anderem Wege versuchen, die Art eines Jeden von ihnen klar zu legen?

Litteratur.

1) Wilhelm Lübke: Die mittelalterliche Kunst in Westfalen 1853.

2) J. A. Wolff: Die St. Nicolai-Pfarrkirche zu Calcar. Calcar 1880.

3) Ludwig Scheibler: Maler und Bildschnitzer der sogen. Schule von Calcar. Eine Rezension. Z. f. b. K. 1882, Bd. 18.

4) „ „ Verzeichnis der Gemälde und plastischen Bildwerke im Mus. d. K.-V. zu Münster. Westdeutsche Z. f. Gesch. u. Kunst 1883.

5) Clemen: Band I (1892) Moers (Xanten) der rhein. Bau- und Kunstdenkmäler.

6) Firmenich-Richartz: Verzeichnis der Gemälde alter Meister, auf der kunsthistor. Ausstellung zu Düsseldorf 1904.

7) Scheibler: Die altniederländischen und altdeutschen Gemälde der kunsthistor. Ausstellung zu Düsseldorf 1904. Repertorium Heft 6. 1904.

8) Friedländer: Text zum Berliner Galeriewerk. (Erschienen 1904).

9) Stephan Beißel, S. J.: Die Bauführung des Mittelalters. Studie über die Kirche des hl. Viktor zu Xanten. Freiburg i. B. 1889.

Der ältere und der jüngere Duenwege.

Trotz meiner Bemühungen, bleibt die Notiz der Dortmunder Dominikanerchronik die einzige urkundliche Nachricht über die Duenwege. Aus Mitteilungen des Dortmunder Stadtarchivars Prof. Dr. Rübel weiß ich folgendes über diese Notiz: Sie ist erhalten in 2 Handschriften, einmal im Codex Berswordtianus III. des Dortmunder Stadtarchivs, der aus dem XVI. Jahrhundert stammt und wahrscheinlich das Original ist. Das andere Mal im Msc. Cor. fol. 571 der Königl. Bibliothek in Berlin, das aus dem XVII. Jahrh. stammt. Diese Berliner Abschrift hat Lübke 1853 und nach ihm Firmenich-Richartz in seinen beiden Verzeichnissen (Catalog und Prachtwerk) der Düsseldorfer Ausstellung wiedergegeben. Ich drucke darum den autentischen Text, sowie Prof. Rübel ihn mir mitgeteilt hat, ab. Dem Sinne nach sind beide Texte gleich, nur zwingt uns der Originaltext den Namen Duenwege in Zukunft zu schreiben wie es dort geschieht:

„Hoc anno [1521] tabula fraternitatis sancte Crucis prius per eosdem procurata, isto anno vero depicta extitit provisoribus exponentibus materialiis et precium laborum gtg (conventus) autem victualia dedit pictoribus magistro Victore et Hinrico Duenwege."

Über andere Möglichkeiten, Urkundliches in Dortmund zu finden, schreibt mir der langjährige Stadtarchivar: „Ich hatte fortwährend mein Augenmerk auf die Duenwege gerichtet, besonders bei Ordnung des Archivs des Domini-

kanerklosters. Das Resultat ist ein rein negatives. In den Urkunden der damaligen Zeit habe ich die Namen ebenfalls nicht gefunden, die Aussicht, daß sich hier Material ergibt, ist demnach äußerst gering." Endlich weiß ich vom Selben, daß der Name Duenwege in Dortmund, außer in der Notiz, überhaupt nicht vorkommt. Dies ist wichtig für die Frage, wo die Duenwege ansässig gewesen sind. In Dortmund also nicht. Spricht doch auch der Umstand, daß man die Maler im Kloster beköstigt, für nur vorübergehenden Aufenthalt.

War in Dortmund nichts zu finden, so lag es nah, in Wesel zu suchen. Für diese Stadt, im Anfang des XVI. Jahrhunderts, der Mittelpunkt der vereinigten Herzogtümer Cleve-Mark-Jülich-Berg-Ravensberg, hat der jüngere Duenwege das Rathausbild gemalt. Wenn irgendwo, mußte es bei diesem, vielleicht gar städtischen Auftrage möglich sein, in dem fast vollständig erhaltenen Stadtarchiv eine Notiz darüber zu finden. Die bloße Namennennung würde für die Frage, wer von den beiden Duenwege der eigentliche Meister des Dortmunder Altares war, entscheidend gewesen sein.

Ich durchsuchte die im Düsseldorfer Staatsarchiv aufbewahrten Weseler Stadtrechnungen — auch die Senatsprotokolle und die Missiven — für die Jahre 1514—26. Hier fand ich unter „Ausgaben Allerhande" verschiedentlich Zahlungen für künstlerische Aufträge notiert, so für die Figuren der Rathausfassade, für Wappen, Kaminmalerei ꝛc., doch keine Notiz, die sich irgendwie mit dem Rathausbild in Verbindung bringen ließ. Vielleicht ist das Bild gestiftet? — Aus den Sprüchen, die der Maler auf sein Bild gemalt hat, um den Inhalt deutlich zu machen oder aus deren Ortographie irgend einen Schluß über die Herkunft des Malers zu ziehen, ist unmöglich, weil einmal wir nicht wissen, ob er selbst sie verfaßt, und weil zweitens die Schreibweise selbst beim einzelnen Schreiber am Niederrhein verschieden zu sein pflegt, wie mir Herr Dr. Ilgen, Direktor des Staatsarchivs, freundlichst erklärte. Hat somit auch diese Hoffnung getäuscht, undenkbar wäre es nicht, daß ein geduldigerer und geübterer Archivar als ich es gewesen, eines Tages eine Notiz über das Rathausbild findet.

Sehr geringe Aussicht auf Erfolg hatten von vornherein meine Bemühungen in den kleineren Orten des Niederrheins Nachrichten zu finden, an denen einst Werke der Duenwege sich befanden. In Kalkar war alle und genaueste Arbeit durch den schon genannten Pfarrer Wolf und durch P. Stephan Beissel getan, ohne Funde für unsere Frage. Für Rheinberg hatte dasselbe, mit gleich negativem Erfolg, Dechant Palm getan.

Bleibt also die Notiz der Dominikanerchronik die einzige urkundliche Nachricht, die wir von den Duenwege besitzen, so werden wir gut tun, sie eben deswegen mit der größten Vorsicht zu benutzen. In ihrer für die klösterlichen Zwecke jener Zeit genügenden Fassung sagt sie weder über die Stellung der beiden Maler zu einander, noch über jedes Anteil am Werk irgend etwas aus. Und die Annahme, Victor und Heinrich Duenwege seien Brüder, ist ebenso willkürlich, als die Annahme, Victor sei der Ältere von beiden. Um mich daher keiner Ungenauigkeit schuldig zu machen, unterscheide ich nicht zwischen Victor und Heinrich, sondern zwischen einem älteren und einem jüngeren Duenwege. Zwar schaffen sie gemeinsam den Dortmunder Altar, übersieht man jedoch ihr ganzes Bilderwerk, so zeigt es sich, daß alle jene Bilder, welche sich um die aus Rheinberg stammenden Werke gruppieren, einen Charakter aufweisen, den man zwar nicht unbedingt als älter, sicher aber als mehr im Sinne der Kunst des XV. Jahrhunderts bleibend ansprechen muß.

Die Duenwege werden Wanderkünstler gewesen sein, die ihre Werkstatt hatten, wo sie Arbeit fanden. So haben sie den Niederrhein und Westfalen mit ihren Werken versorgt. Wobei zu bedenken, daß eine Scheidung, wie wir sie heute geographisch machen, für jene Zeit nicht paßt, wo die Grenzen noch lebendig waren und das Herzogtum Cleve weit über den Rhein nach Westfalen und Holland hineinragte.

2 Namen, ein Datum und ein umfangreiches Werk: Es bleibt uns nur übrig, die Werke nach dem zu befragen, worauf die Archive keine Antwort wußten.

Die Duenwege sind Handwerker, keine Künstler. Handwerker im schönen, uns erstaunen machenden Sinne des XV. Jahrhunderts. Sie üben ein Erlerntes, sie sind fertig mit dem Erlernten. Ihr Können ist ihr Wollen! Innerhalb der engen Grenzen ihres Könnens haben sie alle die auszeichnenden Eigenschaften, die ein kirchlich-bürgerlicher Auftraggeber von ihnen erwartet. Mit gewissenhaftem Fleiß verarbeiten sie solidestes Material, in einer Manier, die gleich weit von ungewohnten Neuerungen, wie von allzu auforinglichen Fehlern sich zu halten weiß.

Ihre Zeichnung genügt nicht nur für die alten Typen der Heilsgeschichte, sie weiß auch ein Gesicht in guter Ähnlichkeit wiederzugeben. Dafür zeugen die vielen, manchmal sogar lebhaften Männerporträts, die den Hauptreiz ihrer Bilder ausmachen. Ihre Aktzeichnung, Christus am Kreuze, die Schächer ist rein schematisch.

Wie ihre Zeichnung ist ihre Kompositionsweise primitiv und tüchtig zugleich. Primitiv ist ihr Mittel, über die Schwierigkeit der Verbindung von Mittel- mit Vorder- und Hintergrund dadurch hinweg zu kommen, daß sie im Vordergrund eine Art Mauer von Figuren bis zu $^3/_4$ Bildhöhe aufbauen, um dann über den Köpfen die feingezeichnete Hintergrundslandschaft erscheinen zu lassen. Wo sie einmal anders verfahren und wie bei der Münchener Kreuzigung versuchen, die Figuren perspektivisch verkleinert in die drei Gründe hinein zu ordnen, gelingt es ihnen nur gezwungen, durch hügelige Gestaltung der Landschaft, den Eindruck einer Tiefe hervorzurufen. Sonst bleiben sie ihrem Schema: große Figuren vorn, Hintergrundslandschaft, bergig vor schmalem Himmelstreifen abschneidend über den Köpfen, auch da treu, wo der Gegenstand sie zwingt, einen Teil der Landschaft durch Architektur zu verdecken. (Nürnberg: Christus vor Pilatus. — Freiburg: St. Elisabeth. — Brüssel: Christus vor Pilatus.) Ihre Komposition macht den Eindruck, als sei sie eine getreue Übertragung der Passionsschaustellungen jener Zeit auf die Tafel.

Ihr Kolorit ist im genannten Sinne sogar prächtig. Die Farben eines primitiven Geschmacks, vor allem Grün, Rot, Blau, setzen sie, vom Bedürfnis nach Harmonie wenig behindert ungebrochen, in großen Flächen nebeneinander so auf ihre Tafeln, daß es scheint, als wetteiferten sie mit der

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Kraft der Kirchenfenster. Von deren Glut jedoch die matte Frostigkeit besonders ihres beim Dortmunder Riesenwerk so reich verwendeten Wein- und Kirschrot weit mehr absticht, als es die Farben so manches anspruchsloseren Bildes ihrer Zeit tun. Ein freundlicherer Farbengeschmack, besonders ausgeprägt in der Verwendung eines hell-gelben Grün für Landschaft und Kostüm — dies wird später näher noch zu betonen sein — macht das Hauptunterscheidungsmerkmal der Rheinberger Bilder aus. Mit dieser Einschränkung und indem ich noch der peinlichen Gewohnheit Erwähnung tue, mit der sie, besonders unangenehm beim Dortmunder Werk, ein graukaltes, in den Schatten violettes Weiß über ihre bunten Tafeln verstreuen, habe ich mit dieser allgemeinsten Aufzeichnung der farbigen Eigenschaften des Dortmunder Altares zugleich die ausreichende Farbencharakteristik all der Bilder gegeben, die, eben auf Grund dieser Gleichheit der farbigen Haltung, als das Werk des jüngeren Duenwege anzusehen sind. Daß im Einzelnen, bedingt allein schon durch den verschiedenen Gegenstand der Darstellung, in der Verteilung aller und der jeweilig größeren Verwendung einzelner Farben Modifikationen dieses Schemas unvermeidlich sind, kann selbst bei diesen Meistern nicht verwundern. Die dadurch bewirkten Unterschiede in dem Gesamteindruck der einzelnen Bilder dürften, wenn Zeichnung und Kompositionsweise im Übrigen gleich sind, kaum Beweisgrund genug bieten, um die Behauptung von der Möglichkeit einer Scheidung des gemeinsamen Werkes beweiskräftig zu machen. Für mein Auge, wie das Scheiblers und Friedländers, trifft dies für den Dortmunder Altar zu. Nach unserer gleichen Ansicht haben Zeichnung, Kompositionsweise und Farbengebung so wenig Verschiedenes in den einzelnen Tafeln des Altares, daß es uns unmöglich scheint, eine Verteilung auf die am Werk beteiligten beiden Hände vorzunehmen. Und so genaue Kenner und berufene Beurteiler der Maltechnik des XV., XVI. Jahrhunderts, wie die beiden Kölner Restauratoren Fridt und Batzem finden nichts Auffälliges in einer solchen Einheitlichkeit einer so großen gemeinsamen Arbeit zweier Meister. Herr Maler Batzem, der den Altar gereinigt und genau untersucht hat, ehe er in Düsseldorf zur Aufstellung kam, bestätigte mir, speziell für die Zeichnung, die genaueste Übereinstimmung sämtlicher Tafeln.

Wenn Lübke 1853 und Firmenich-Richartz jetzt die Bildnisse der beiden Duenwege in der großen Zahl der Porträtköpfe zu erkennen glauben, und jeder von ihnen einen anderen Kopf meint, so ist dies zwar interessant, aber in keiner Weise bindend für andere und sagt nichts aus über die Beteiligung der beiden Meister an den betroffenen Tafeln.

Was den Glanz des Goldgerätes betrifft, den Firmenich-Richartz als unterscheidendes Merkmal der Anbetung anführt, so verlangte der Gegenstand von selbst diese Hervorhebung der Geschenke und des Schmuckes.

Wir werden uns also begnügen müssen zu wissen, daß der Dortmunder Altar von Victor und Heinrich Duenwege gemalt worden ist. Wir können dies um so eher tun, als wir aus dem Gesamtwerk dieser Meister unterrichtet sind von der Handwerklichkeit ihrer Kunstübung. Vermutungen darüber aufzustellen, wie die Beteiligung der beiden Meister zu denken ist, scheint mir müßig. Jedenfalls sind sie nicht so verfahren, daß jeder selbständig eine Tafel übernommen hat. Und daß es ihnen nicht schwer geworden ist, ihrer gemeinsamen Arbeit einen einheitlichen Charakter zu geben, beweist unser vergebliches Bemühen, den Anteil eines Jeden wieder zu erkennen.

Darüber war in Düsseldorf nur eine Stimme, daß es nicht angehe, die Rheinberger Tafeln, so unverkennbar Duenwegisch sie sind, derselben Hand zuzuweisen, wie die Münsteraner gr. Kreuzigung, der Lukas die Madonna malend und das Weseler Rathausbild. So fest diese Werke dem Dortmunder Altar sich anschließen, ohne einem Zweifel Raum zu geben, so wenig wollte es gelingen, über den andersartigen Charakter der Rheinberger Bilder hinwegzukommen. Um den Unterschied im Gesamteindruck hier zu kennzeichnen: Vergliche ich die Kunst des jüngeren Duenwege mit der herben Art des Jan Joest, so müßte ich für die des älteren an die delikate Zierlichkeit des Joos v. d. Becke von Cleve erinnern. Unselbständiger ist die Kunst dieses Duenwege, ging sie doch restlos auf im gemeinsamen Werk. Dafür hat sie den Vorzug leichter Gefälligkeit. Leider sind die Bilder dieses Meisters besonders stark zerstört und restauriert. Am besten erhalten ist die Geburt Christi, an

die wir uns zu halten haben, wollen wir den Meister in seiner Eigen- und Andersartigkeit kennen lernen. Was Scheibler in Münster nicht sehen konnte, das fiel ihm auf, als er dieselben Bilder in Düsseldorf bei gutem Licht und gegenübergestellt dem Dortmunder Werk wiedersah. Es war dasselbe, was Firmenich-Richartz bestimmte, die Anbetung des Dortmunder Altares zu scheiden von den übrigen Tafeln, die andersgeartete koloristische Begabung und die freundlichere Auffassung, die für ihn aus den Rheinberger Bildern sprach.

Zu den wenigen, immer nur kleinen Freuden, die mir der Verkehr mit den Duenweges bereitet hat, gehört das „Gloria in excelsis deo“. Soviel Zierlichkeit liegt in der Gestalt, besonders im Antlitz der Maria, und wie kokett wußte der Maler das lustig kostümierte Fräulein zwischen Maria und Joseph zu setzen. Fast steif, trotz ähnlichen Bemühens, wirken dagegen Komposition und Figuren des jüngeren Duenwege. Alles in der Zeichnung der Einzelformen ist Duenwegisch und doch anders. Vergebens wird man unter den vielen Frauen des jüngeren Meisters ein Gesicht suchen, so weich und zartgeschnitten zugleich, wie es der ältere seiner Maria gab. Oder so seltsam verzeichnete Hände, wie sein Joseph und die Gestalt inmitten sie haben, mit zu kleinen, zierlichen Fingern an zu langer und an der Wurzel verbreiterten Handfläche. Und dann die unbeholfene, an Memling gemahnende Manier, die schematisch runden Bäumchen in seine flachen Landschaftsgründe zu setzen. Wogegen der jüngere Duenwege mit spitz gemalten und gut studierten Laubbäumen, seine hügeligen Hintergründe reizvoll zu beleben weiß. Aber bezeichnender als diese formalen Verschiedenheiten sind die koloristischen:

Auch hier ist alles Duenwegesche da. Aber nie hat der jüngere Meister das beinah Lochner'sche, nur derbere, hellgelbe Grün, wie es der ältere Meister in einer höchst auffälligen Geschmacksempfindung, in großen Flächen zugleich in den Gewändern des Hirten und der Freundin Marias im Vordergrunde und in den breiten Rasenflächen des Mittelgrundes geben konnte. Dieses Grün vor allem gibt seinen Bildern den munteren Charakter. Eine andere farbige Vorliebe des Älteren ist sein grelles, meist rot schattiertes Gelb,

besonders für falteureiche Ärmel, das er gern gegen Zinnoberrot stellt.

Auf Grund entsprechender Eigentümlichkeiten gebe ich demselben Meister die übrigen, im Verzeichnis aufgezählten Werke.

Ergibt sich als Antwort auf meine Fragestellung die Notwendigkeit, 2 Meister Duenwege zu unterscheiden, so bleibt mir nur übrig, durch eine Darlegung der Verschiedenartigkeit der Kunst des Meisters von Kappenberg von der beider Duenwege, zugleich die Unmöglichkeit einer Identifikation darzutun und die Bestätigung obigen Resultates zu liefern.

Einzeln betrachtend auf die Werke der Duenwege einzugehen, würde dem Charakter ihrer Kunst kaum entsprechen. Lag es doch gar nicht im Willen dieser Meister, die einen stets gleichen Apparat von Gestalten und Scenerien verabreichen, eigene Gedanken in persönlicher Form auszudrücken. Dies ergibt sich auch aus der häufigen Benutzung damals verbreiteter Stiche, und beweist allein schon ein Vergleich mit den beiden, auch in Düsseldorf gezeigten, früher entstandenen Bildern unbekannter Meister, davon das eine, die Kreuzigung aus Maria zur Höhe in Soest (Düsseldorfer Katalog Nr. 118), alle Kompositionselemente der Duenwege'schen Kunst enthält, während das Altarwerk, mit dem Tod Mariae im Mittelbild, aus Kalkar (Düsseldorfer Katalog Nr. 90, Abb. in Clemen: Kreis Cleve), ihre Koloristik, nur prächtiger, aufweist. Das handwerklich Traditionelle ihrer Kunstübung bedingt dann zugleich die Schwierigkeit der zeitlichen Anordnung ihrer einzelnen Bilder. Mein Versuch, die frühere oder spätere Entstehung durch Vergleich aus den einzelnen Bildern zu erschließen, hat mich zu vorliegender Hintereinanderreihung geführt.

Ein Wort wäre noch zu sagen über die Datierung der Rheinberger Bilder. Die Entscheidung, ob früher oder später anzusetzen, ist nur von geringer Wichtigkeit, weil wir ja wissen, daß auch dieser Meister noch 1521 malte. Immerhin sprechen gewisse Schwächen in der Proportion der Figuren und Einzelheiten der Kleidung, wie die Trippen, die Joseph trägt dafür, sein Werk früher anzusetzen, wenn man auch kaum über 1500 zurückzugehen braucht.

Endlich kommt als besonders erschwerend, sowohl für die zeitliche Eingrenzung, wie für die Klarlegung des Schulzusammenhanges unserer Meister hinzu, daß die Kenntnis der westfälischen, vor allem aber der niederrheinischen Malerei der letzten 3 Jahrzehnte des XV. Jahrhunderts noch sehr unklar ist. Daran hat auch die brillante Düsseldorfer Ausstellung nicht viel ändern können. Die Kenntnis, die sie brachte, ging nicht über das hinaus, was auch vorher Einzelnen schon bekannt war. Dafür ermöglichte sie, speziell für die Kunst der Duenwege und des Meisters von Kappenberg eine richtige künstlerische Einschätzung durch die Gegenüberstellung mit den Werken des Jan Joest, des Joos van der Beke und des Barthel Bruyn, mit Bildern unbekannter Meister, wie das außerordentliche Triptychon aus dem Aachener Münster, die nicht eben zugunsten ihrer Kunst ausfallen konnte.

Alle diese Gründe rechtfertigen mein abkürzendes Verfahren und erlauben mir, schon jetzt zum eigentlichen Hauptteil meiner Arbeit überzugehen, zum kritischen Verzeichnis der Werke.

Das Werk des älteren Duenwege.

Xanten, Dr. **Steiner:** 3 Teile einer Predella mit den Brustbildern der Heiligen: Hubertus als Bischof m. d. Hirsch, Antonius als Abt — Cornelius als Papst — Georg m. d. Drachen, Bernhard als Bischof.

Eichenholz, H. 0,20, B. der Paarbilder 0,38, B. des Mittelstückes 0,19. Photographien der beiden Paarbilder von Baurat Ludorff, Münster.

Bescheidene Predellenbildchen, wohl aus früher Zeit des Meisters. Der Kopf des hl. Georg ist wiederholt auf dem Bild der Gregorsmesse in Bingen.

Kalkar, Pfarrkirche: Predella, 7 Brustbilder, jedes in einem Rahmen für sich, auf der Altarmensa des Georgaltares aufgestellt: Von links nach rechts: Augustinus, Apollonia, Andreas, Christus-Salvator, Agnes, Laurentius, Lucia. Mit farbigen, goldumrandeten Nimben auf grünem Grund.

Eichenholz, H. 0,28, B. 0,20½. Photographiert, zusammen mit dem Altar, von Dohmen, Krefeld und von F. Brandt, Flensburg. Zeichnung des reizenden Luciaköpfchen in Clemen: Kreis Rees der rhein. Bau- und Kunstdenkmäler.

Manches in diesen Köpfen gemahnt an die große Kreuzigung in Münster. Die freundlichere Färbung jedoch und die zierlichere Zeichnung machen die Zuschreibung an den Rheinberger Duenwege wahrscheinlicher.

Bingen, St. Rochus-Kapelle: Messe des hl. Gregor.

Eichenholz, durchgesägt, H. 1,08½, B. 77½. Mit dem nächsten Bilde am selben Ort aus der Sammlung Münsterberg, Frankfurt, in die Kapelle gestiftet. Beide Bilder in den 80er Jahren von Maler Batzem, Köln, restauriert. Sie hatten arg gelitten gehabt und sind auch heute wieder mit Blasen übersät. Nicht photographiert.

Der Zustand des Bildes ist so schlecht, daß es kaum angeht, es als Original hier anzuführen. Und die Zuschreibung an den Rheinberger Duenwege hat darum auch nur bedingten Wert. Was

mich dazu bestimmte, war vor allem der Kopf des hl. Georg von der Xantener Predella, der hier genau wiederholt ist. Auch spielt das Rheinberger Grün eine große Rolle im Bilde.

Der kleine Altar mit Kelch und Schmerzensmann wird vom linken Bildrand überschnitten. Dahin richtet sich die Gruppe: St. Gregor kniend nebst 2 Administranten. 4 andere Geistliche hinter ihm stehend und kniend. An der Wand über dem Altar die Waffen Christi in der bekannten Form. Über den Köpfen der Geistlichen rechts, Ausblick durch Thür in Flachlandschaft.

Bingen, St. Rochus-Kapelle: Tod Mariae.

Eichenholz, in den Maßen des vorigen und wohl mit diesem ursprünglich zu einem Flügel vereinigt. Nicht photographiert.

Tonnengewölbte Halle. Dahinein das typische Bett, vom rechten Bildrand überschnitten, schräg nach links gestellt. Die 12 Apostel, in bekannter Betätigung, einige vorn, die Mehrzahl gedrängt zwischen Bett und linkem Bildrand. Über ihren Köpfen Landschaft. Davor oben, von 3 Engeln getragen, Marias Seele zu Gottvater strebend.

Ich verdanke Herrn Maler Batzem die Auffindung der Binger Bilder.

Freiburg, städt. Museum: St. Elisabeth Brote verteilend.

Eichenholz, H. 1,55, B. 0,95½. Ersetztes und neu gemaltes senkrechtes Brett links 21½ Ctm. breit. Clarck'sche Sammlung Litteweiler. Nicht photographiert.

Durchaus unberührt ist kaum etwas in diesem Bilde. Von der Gestalt und dem Gesicht der Heiligen ist nichts original. Die neu gemalten Stellen sind leicht erkenntlich, ich brauche sie also nicht aufzuzählen. Witzig ist eine Sphinx, die man, als Mauerzier, der Heiligen beigesellt hat.

St. Elisabeth steht links vor einer Halle und greift in ihr Körbchen, um den von rechts herandrängenden Bettlern zu geben. Uber diesen an der Halle vorbei Ausblick in eine tiefe, flache Landschaft. Besonders in dieser die hellgrüne Farbe des Rheinberger Duenwege.

Münster, Kunstverein: Geburt Christi (Gloria in excelsis deo).

Eichenholz, H. 1,18, B. 0,95. Stammt aus Rheinberg, Kreis Moers, am Niederrhein. Pigmentdruck von Bruckmann. Diapositiv Dr. Stoedtner.

Trotz bedeutender Restauration das besterhaltene Werk des Meisters. Am oberen und am unteren Rande ist ein ungleich, bis 3 Finger breiter Streifen neu gemalt. Beschreibung in Firmenichs Katalog der Düsseldorfer Ausstellung.

Im ersten Teile meiner Arbeit, bin ich auf die charakteristischen Dinge im Bilde eingegangen. Auf die Verwandschaft möchte ich noch hinweisen, die in der Gestalt Marias hier, zu der des Albert Bouts in seinem von Hugo van der Goes abhängigen Bilde gleichen Inhalts in Antwerpen gegeben ist. Dieser Vergleich hat einen Wert für die künstlerische Einschätzung unseres Meisters.

Münster, Kunstverein: Kreuztragung.

Eichenholz, H. 1,21, B. 0,93. Nicht photographiert. Auch dieses Bild ist stark zerstört gewesen. Besonders an den Rändern ist viel ausgebessert worden. Rechts z. B. ist der Kopf des Geharnischten ganz neu gemalt.

Vom gleichen Kunsthändler (Maurer, München) an den Kunstverein verkauft, wie die beiden Rheinberger Tafeln.

„Das Leiden und Sterben des Herrn Jesu Christ" wäre die richtigere Benennung dieses Bides, indem es dem Maler in bemerkenswertem Grade gelungen ist, der Stimmung durch die Farben Ausdruck zu verleihen. Der ältere Duenwege hatte den größeren koloristischen Sinn. Seine Bilder zeigen nicht nur mehr Abwechslung, sie beweisen auch ein stärkeres Arbeiten mit der Farbe, als dies bei den Bildern des jüngeren Duenwege der Fall ist. Leider war das Bild in Düsseldorf nicht ausgestellt, es hätte einen wichtigen Beitrag zur Duenwege-Frage bedeutet. Leider hat auch die mir stets gezeigte Hilfsbereitschaft der Herren Kunsthändler bei diesem Bilde versagt. Ich kann also nur aus stilistischen Gründen behaupten, daß diese Kreuztragung das Dritte der Rheinberger Bilder ist. Mir scheint alles, selbst die gleiche Art der Beschädigung dafür zu sprechen. Das andersartige Gesicht Christi hat seinen besonderen Grund. Die Kreuztragungsgruppe ist eine fast nur im Kostüm geänderte Zusammenstellung aus Schongauers großer Kreuztragung B. 12 und aus B. 16. Aus jener nahm er den Christus, indem er dessen dort

aufgestützte Hand einfach in der Luft schweben ließ, aus V. 16 den strickführenden Schergen. — Beide Dreiwege benutzten die Kompositionen anderer, größerer Meister. — Joseph von Arimathia trägt Trippen, wie der hl. Joseph auf der Geburt Christi. Schön und erwähnenswert ist die Kreuzigungsgruppe, helle Figürchen auf dunkelgrünem Berge vor dunkel-blauem Himmel, im Hintergrunde des Bildes. Sie gemahnt, wohl nur in der Absicht, an die koloristisch ähnliche Gruppe, die der Meister des Todes Mariae auf seinem Beweinungsbilde im Städel zeigt.

Münster, Kunstverein: Kreuzigung.

Eichenholz. H. 1,18¾, B. 0,95½, stammt aus Rheinberg, Kreis Moers, am Niederrhein. Pigmentdruck von Bruckmann. Diapositiv Dr. Stoedtner.

Es ist das am ärgsten von der Zeit mitgenommene der 3 Rheinberger Bilder. Am wenigsten gelitten haben die 3 Gekreuzigten.

Beschreibung im Katalog der Düsseldorfer Ausstellung.

Das Werk des jüngeren Duenwege.

München, Pinakothek Nr. 63: **Kreuzigung Christi (Kalvarienberg).**

Eichenholz. H. 1,29, B. 1,67. — Boiss.-Sammlung. Pigmentdruck von Bruckmann. Abb. im illustrierten Katalog des Museums. Diapositiv Dr. Stoedtner. Erhaltung gut, doch nicht ohne Restaurationen.

Die erste von drei Kalvarienbergdarstellungen, unterscheidet sie sich von den beiden anderen, durch lockerere Verteilung der ca. 50 Figuren in die unmöglich bewegte Landschaft. Nichts fehlt in dieser verwirrenden, doch nicht reizlosen Illustration der Bibel, weder die verfinsterte Sonne, noch der aufgeknüpfte Judas. Mit größter Sorgfalt ist das Laubwerk gemalt. Schwach und hölzern, wie stets bei diesen Meistern, die zahlreichen Pferde. Die Farbe, geschlossener wie die des Dortmunder Altares, gemahnt an den Köln. Meister der Sippe. Auf einen Zusammenhang mit diesem weist auch die unmittelbare Entlehnung einer Figur hin. Es ist die Figur des zum Kreuz sich umdrehenden Reiters auf braunem Pferd, vorn rechts. Dieselbe Gestalt findet sich auf 2 Bildern des Sippenmeisters, einer Kreuzigung im German. Museum und auf dem Mittelbilde des Sebastiantriptychons in Köln. Eine schwächliche Nachzeichnung endlich dieses Reiters und der beiden ihm benachbarten Reiterfiguren des Nürnberger Bildes gibt die Zeichnung Nr. 610 (niederländische Schule Anfang XVI. Jahrhundert), des Berliner Kupferstich-Kabinets. Auch sonst zeigt die Kunst des Duenwege viel Verwandtschaft zu der des Sippenmeisters. Der Gemeinsamkeiten, nicht Gleichheiten, sind so viele, wie ein Vergleich etwa der Kreuzigung des Sippenmeisters in Brüssel mit den gleichen Darstellungen unseres Meisters sofort ergibt, daß an ein Abhängigkeitsverhältnis wohl gedacht werden darf, indem der Meister der Sippe, als der viel Bedeutendere und wohl auch Ältere, der Gebende war. Er ist der weitaus Temperamentvollere von beiden; nüchtern, phlegmatisch wirkt die Kunst des Duenwege verglichen mit der seinen.

München, Pinakothek Nr. 64: **Beweinung,** aus der Werkstatt des Sippenmeisters, wird trotz Aldenhovens Richtigstellung immer noch als Duenwege gezeigt.

Aachen, Suermondt-Museum: Triptychon. Mitte: Christus als Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes E. Flügel: Rechts: St. Katharina, links: St. Andreas. Halbfiguren vor Landschaft.

Eichenholz. H. 0,88, B. des Mittelbildes 0,40, der Flügel: 0,31. Photographiert von Direktor Dr. Schweitzer. Diapositiv Dr. Stoedtner.

Dieses Werk hat schon manches Kopfzerbrechen verursacht. Die Schwierigkeit, die es dem Kenner Duenwegischer Bilder bereitet, kommt am besten zum Ausdruck in L. Scheiblers Notiz zu diesem Werke in der Festschrift des Museums vom Jahre 1903. Es fällt durch das auffallend Niederländische der Gesamtkomposition, durch die besonders schöne Gestaltung und Ausführung der tiefen, für jeden Teil des Triptychons besonders gedachten Landschaftsgründe, durch die Absonderlichkeit der Personengestaltung, die sehr an den Meister des Todes gemahnt, aus dem Gesamtwerk der Duenwege heraus. Den auffallendsten Unterschied zeigt der rechte Flügel mit der hl. Katharina. In schroffem Gegensatz zu der etwas aufdringlichen Trauer im Mittelbild, steht die selbstgefällige Wohlbehaglichkeit der fast theatralisch aufgeputzten hl. Katharina. Auch die Farben ihres Kostümes, besonders ein tiefes Sammtrot, sind anders, als sie die Duenwege sonst zu geben pflegen. Ob wir es in diesem Triptychon mit einer Kopie der Duenwege nach einem niederländischen Vorbild zu tun haben? Spezielle Forschungen werden darüber Auskunft zu geben haben.

Brüssel, Samml. Vicomte de Ruffo-Bonneval. Christus vor Pilatus. 6 Apostel mit Stifterpaar.

Eichenholz, getrennte Seiten eines Altarflügels. H. 1,30, B. 0,77. Auf der Versteigerung J. J. Merlo, Köln, erworben. Die Negative von beiden Bildern besitzt der Eigentümer. Diapositiv des Apostelbildes bei Dr. Stoedtner.

Die Bilder waren ausgestellt in Brügge 1902 als Nr. 339, Inconnu, Allmand; Nr. 378, Ecole de Cologne fin du XVe siècle (Hulin). Von Scheibler schon 1883 richtig bestimmt und das Stifterpaar als Gerhard von Wesel, Bürgermeister von Köln 1494—1507, nebst Frau, festgestellt.

Beide Bilder sind fast neu gemalt. Am meisten Ursprüngliches hat die Tafel mit den 6 Aposteln bewahrt.

Christus vor Pilatus: Vorn links, vor einer schräg ins Bild hineingeführten Mauer, sitzt Pilatus, auf niederem überdachtem Thron. Eben wendet er sich von Christus ab und läßt Wasser über seine Hände gießen. Christus, von ca. 30 Gesichtern bewaffneter Kriegsknechte umringt, steht rechts. Hinten klein Geißelung, Dornenkrönung und Ecce homo in 3 Öffnungen des Palastes. Über der Mauer links Ausblick in Landschaft mit Ölberg. 3 Hunde balgen sich vorn auf den Stufen des Thrones. — Kompositionsschema wie in Nürnberg.

6 Apostel mit Stifterpaar. Ähnlich Dortmund außen, nur Halle und Landschaft fehlen. Dieses Bild scheint die ehemalige Existenz eines großen Triptychons zu bekunden.

Nürnberg, Germanisches Museum:

Nr. 38. **Christus vor Pilatus.**
Nr. 37. **Beweinung Christi.**

Eichenholz. H. 1,32, B. 0,80. Boiss.-Samml. Photographien Friedr. Hoeffe, Augsburg. Diapositive bei Dr. Stoedtner.

Zahlreiche ausgebesserte Stellen, so die ungeschickt neu gemalte rechte Hand des Beckenhalters, sind weniger störend, als der starke braune Firniß, der den Bildern eine Wärme und Geschlossenheit der Farbe verleiht, die ihnen nicht zukommt.

Beschreibung beider Bilder im Katalog des German. Museums. Dort auch die Abbildung eines Steinmetzzeichens, das an einem Pfeiler auf Nr. 38 angebracht ist.

Das beste an Nr. 38 ist der Kopf des Kriegsknechts mit der Lanze, in dem etwas von der Dürer'schen Schärfe der Zeichnung steckt. Wie die Frau des Bürgermeisters auf dem Bilde bei Vicomte de Ruffo-Bonneval, trägt auch die Gemahlin des Pilatus einen Henin.

Die ganze Komposition von Nr. 38 ist der großen Passionsfolge des Israhel van Meckenem entnommen. (S. Max Geisberg, J. v. M. S. 118, der darauf zuerst hingewiesen hat.) Genau übernommen ist die Hintergrundszene der Kreuzherstellung. Israhel van Meckenem hat seinerseits Stich B. 14 von Schongauer benutzt.

Nr. 37, ausgezeichnet durch seine Hintergrundslandschaft und unterschieden von Nr. 38 durch die in den Ecken oben aufgemalten

goldenen gotischen Rankenbogen, zeigt eine weichere Modellierung besonders der Gesichter, als die sonst für Duenwege charakteristische. Dies mag zum Teil daran liegen, daß die Farbfläche stark gelitten hat. Ein dichtes Netz feiner Sprünge überzieht die Tafel.

Darmstadt, Großherzogl. Museum: Thronende Madonna in Landschaft.

Eichenholz. H. 0,95, B. 0,72. Nicht photographiert.

Aus einem schmalen Teppich und einer Rasenbank ist vorn der Thron improvisiert, auf dem die allzu große Maria sitzt, im Begriff ihr Kind zu nähren. Landschaft dahinter mit Wasser und Kloster. Goldene Rankenbogen in den oberen Ecken aufgemalt.

Die Komposition weist auf die bekannten Madonnenbilder hin, die wie Nr. 149 der Düsseldorfer Ausstellung, eine Mischung darstellen von Elementen Rogier v. d. Weydens und Memlings. Maria trägt dunkelblauen Rock, karminroten Mantel und sammtgrüne Ärmel.

Im Hintergrund ist wie auf der großen Kreuzigung in Münster versucht, den Sonnenschein im Schlagschatten kleiner Bäume auf gelb beschienenem Rasen zu geben.

Münster, Kunstverein: St. Lukas die Madonna malend.

Eichenholz, H. 1,12, B. 0,81. Vormals Peppers, Antwerpen. Pigmentdruck von Bruckmann. Diapositiv Dr. Stoedtner.

Auch dieses Bild hat, wie die Nürnberger Tafeln, einen nicht originalen zu braunen Firniß.

Beschreibung im Katalog der Düsseldorfer Ausstellung von Firmenich-Richartz.

Schön an diesem Bilde ist der Ausblick aus der großräumigen Halle, über Wasser mit 2 Schwänen hinweg, auf einen belebten, Brunnengezierten Platz. Man meint ihn erkennen zu müssen. Die schweren, harten Faltenmassen erweisen sich auf diesem Bilde sehr deutlich als das, was sie für die Duenwege immer sind, als Mittel, die nicht beherrschte Körperform zu verstecken.

Münster, Kunstverein: Große Kreuzigung (Kalvarienberg.

Eichenholz, H. 1,57, B. 2,14. Vorzügliche Aufnahme vom Provinzialkonservator Baurat Ludorff. Pigmentdruck von Bruckmann. Diapositiv Dr. Stoedtner.

Auch dieses Bild ist nicht verschont geblieben von Beschädigungen. Am meisten gelitten hat das Gesicht der Madonna. An dieser Stelle war das Bild gesprungen, Kinn, Nase und Augen sind ausgebessert. In ihr Gewand ist ein Stück Brett eingesetzt und neu gemalt. Die Duenwegeschen Tafeln bestehen in der Regel aus senkrechten, mittelbreiten, ohne rückseitige Befestigung, in einen Rahmen gespannten Brettern. Daher die häufigen senkrechten Sprünge. Trotz genannter Beschädigung ist diese Kreuzigung nicht nur das sorgfältigst gemalte, sondern auch besterhaltene Werk.

Beschreibung in Firmenichs Katalog.

Alle Vorzüge und Mängel der Duenwege'schen Kunst, hier sind sie im Extrakt gegeben. In der Feinheit der Stoffbehandlung, besonders des Brokates, vor allem aber in der Landschaft und ihrer Staffage, übertraf der Maler hier sich selbst. Eine Lupenmalerei, wie sie feiner aber auch härter kaum zu denken ist. Köstlich sind Einzelheiten, wie die Bäumchen auf den Höhen, die, ohne die Wirkung des Sonnenlichts an sich zu zeigen, scharfe Schatten auf den gelbbeschienenen Rasen zeichnen. Erstaunlich ist das millimetergroße Figürchen eines Reiters auf durchgehendem Pferd, das er, hinten übergebeugt, vergebens in seine Gewalt zurückzuzwingen sucht.

Firmenich-Richartz erkennt in dem schönen Kopf des röm. Hauptmanns die Bildniszüge des Malers. Nun scheint mir dieses Gesicht eine unverkennbare Ähnlichkeit mit dem von Lübke namhaft gemachten Bildnis des älteren Duenwege zu haben. Es ist der Mann mit grüßend erhobenem Hute links oben auf dem Stippenbild des Dortmunder Altares. Wir würden also auf Firmenichs Spuren zu Lübkes Ansicht zurückkehren.

England, Duke of Norfolk, Fragment einer Kalvarienbergdarstellung.

Eichenholz. H. 1,23, B. 0,90. Abbildung in Nr. XL (Juli 1906) des Burlington Magazine. Diapositiv Dr. Stoedtner.

Die ausführliche Beschreibung, die richtige Deutung und die Bestimmung des Bildes als vom Meister des Weseler Rathausbildes — also vom jüngeren Duenwege — gemalt, gibt der Katalog der Ausstellung früher deutscher Kunst, die der Burlington fine Arts Club im Sommer 1906 in London veranstaltet hat.

Nach der Abbildung und Farbenbeschreibung zu schließen, die der genannte Katalog gibt, enthält dieses Bild nichts, das nicht aus den übrigen Werken bekannt wäre. Dieselben Typen, in der gleichen passionsspielmäßigen Aufmachung, nur etwas anders gestellt. Die Maße lassen auf eine Kreuzigungsdarstellung in der Größe des Dortmunder Mittelbildes schließen. Vielleicht existierte noch ein zweiter Riesenaltar der Duenwege.

Antwerpen, Museum: Heilige Sippe.

Eichenholz, jetzt auf Leinwand übertragen, H. 1,28, B. 1,57. Sammlung van Ertborn. Photographie von Braun, Clement u. Cie. Pigmentdruck von Hermanns, Antwerpen. Diapositiv Dr. Stoedtner.

Die Erhaltung dieses innig schönen Bildes ist, wissenschaftlich betrachtet, die denkbar schlechteste. Anbetungswürdig ist das keusche Nonnengesicht der Mutter Anna, leider stammt es so nicht von Duenwege. Statt die betroffenen Partien alle aufzuzählen — ein geübtes Auge wird sie bald erkennen — führe ich eine Stelle aus Pfarrer Wolffs „Kalkarer Malerschule" an. Er berichtet, daß die hl. Sippe, jetzt in Antwerpen, einst zu einem Altar der Kalkarer Pfarrkirche gehörte und fährt fort: „Der Kirchenvorstand verkaufte das reparaturbedürftige Bild, im Jahre 1826, an den Kunsthändler Johann Nicolie aus Antwerpen für 400 Gulden = 680 Mark."

Eine ausführliche Beschreibung, auch der Farben, des trotz allem liebenswürdigen Bildes, gibt der Generalkatalog für Belgien von Lafenestre. Dort auch eine Abbildung.

Während das Dortmunder Sippenbild vor allem eine Huldigung Marias darstellt — sie sitzt allein auf dem Thron und wird von einem Engel gekrönt — ist das Antwerpener Bild zu gleichen Teilen der Mutter Anna und der Gottesmutter geweiht. Anna sitzt auf dem Thron, Maria mit dem Kinde ihr zu Füßen. Der goldene Thron ist, wie die Gefäße der Dortmunder Anbetung, in Glanzgold ausgeführt.

Wesel, Rathaus: Die Eidesleistung.

Eichenholz, H. 1,17, B. 1,41. Abbildung in Clemen: Bd. Wesel der rhein. Bau- und Kunstdenkmäler und im Prachtwerk der Düsseldorfer Ausstellung 1904. Pigmentdruck von Bruckmann. Diapositiv Dr. Stoedtner.

Hier ist es vor allem wieder der starke braune Firniß, der dem Bilde die abweichende Wärme der Farben verleiht. Es wurde u. a. 1894 von dem Düsseldorfer Maler H. Aschenbroich restauriert.

Ausführliche Beschreibung, mit Wiedergabe der Sprüche im Bilde, bei Clemen und im Katalog, wie im Prachtwerk der Düsseldorfer Ausstellung von Firmenich-Richartz.

Dieses Werk fand auf der Düsseldorfer Ausstellung begreiflicher Weise mehr Beachtung, als die anderen Duenwege'schen Bilder. Gibt es doch einen „aktuellen" Stoff in einer immerhin sonst nicht mehr bekannten Form wieder. Worauf in den vielen Besprechungen dieses Bildes nicht hingewiesen wurde, ist der für den Maler erstaunliche, im Erfolg anerkennenswerte Versuch, alles Licht im Bilde einheitlich zu führen. Das Licht fällt von rechts oben ins Bild hinein, zeichnet die Schatten der Figuren scharf auf Wand und Boden und läßt die vom Orte des Lichteinfalls entferntesten Gesichter als hellste Punkte im Bilde erscheinen. Das Licht zur Hervorhebung der Hauptgruppe zu benutzen, lag noch nicht im Wollen des Meisters. Übrigens kommt dieser Lichtversuch in der Photographie weit mehr zur Geltung, als beim stark- und dunkelfarbigen Bilde. Die Modellierung ist besonders hart und trocken, die Hände sind, wie immer, höchst mangelhaft. Ein Vergleich der Köpfe mit denen des Dortmunder Altares, scheint mir zu Ungunsten des Weseler Bildes auszufallen. Merkwürdig unbeholfen ist auch die Behandlung des Brokates, der wie aufgeklebt erscheint.

Dortmund, Kathol. Propsteikirche (ehem. Dominikanerkirche). Altarwerk: Kalvarienberg in der Mitte, Anbetung der hl. 3 Könige rechts, hl. Sippe links auf den Flügeln, Standfiguren Christus und Heilige außen.

Eichenholz. Mittelstück: H. 2,10, B. 3,71½, Flügel: H. 2,10, B. 1,74½. Abbildung in Bau- und Kunstdenkmäler Westfalens: Kreis Dortmund-Stadt und im Prachtwerk der Düsseldorfer Ausstellung 1904. Pigmentdrucke von Bruckmann. Diapositiv Dr. Stoedtner.

Die Erhaltung dieses Riesenwerkes ist verhältnismäßig gut. Nur die Außenseiten sind stark verwittert. Lübke berichtet, wie das Werk vielfach beschädigt gewesen und vom Maler Welsch in Münster restauriert worden sei. Herr Maler Batzem glaubte, das abweichend von den anderen Duenwegeschen Bildern, hier fast schwarz wirkende Blau als verursacht durch Nachdunkeln erklären zu können. Dagegen fand Herr Pater Stephan Beissel für die auffallende Betonung von Schwarz und Weiß die feine Erklärung, es handle sich um eine Huldigung an die Besteller des Werkes, die Dominikaner.

Wie dem sei, bemerkenswert ist die geschlossene Farbenwirkung der Innenseiten dieses Altares. Als Mittel, die Pracht der Wirkung zu erhöhen, wird das Gold zum Himmel gewählt worden sein. Auch die Malerei als solche, unterscheidet sich von der sonst gewohnten, sie ist lockerer, weniger scharf. Dies zeigt besonders deutlich die viel breitere Behandlung alles Landschaftlichen. Die Bäume sind in Tupfen flott hingemalt, nicht mehr wie mit der Lupe gesehen. Die Kürze der Zeit und die Größe des Werkes mögen zu diesem löblichen Tun gezwungen haben.

Die ausführlichste Beschreibung gibt Lübke. Dort auch Andeutungen allgemeiner Art über niederländischen Einfluß. Ich selber habe mit Absicht vermieden, von ihm zu reden. Die Kunst, wie in Köln und Westfalen, so in höherem Maße am Niederrhein, basiert seit mehr denn einem halben Jahrhundert auf den Errungenschaften der flämisch-holländischen Kunst. Es ist darum unnötig zu sagen, daß diese späten Nachfolger einer froh-suchenden Zeit, mit dieser unter gleichem Einfluß stehen. Wo ihre nichts weniger als realistische Kunst direkte Beziehungen zu anderen Meistern aufweist, habe ich sie vorgezeigt.

Lübkes Scheidungsversuch — muß schon einmal von einem solchen geredet werden — scheint mir einleuchtender, als der von Firmenich-Richartz angestellte. Er erkennt umgekehrt in der Kunstweise des älteren Duenwege die milde, mehr zur Anmut neigende Art und weist beide Flügelbilder diesem älteren Meister zu. Eine Beobachtung, die diese Auffassung stützen könnte, möchte ich hier anführen. Ich bitte die Hand, die Firmenichs jüngerer Duenwege auf die Schulter des Freundes legt, zu vergleichen mit der ähnlich bewegten Hand Maria cleophe's. Andrerseits die rechte Hand des von Firmenich als älterer Duenwege angesprochenen Mannes in der Veronika-Gruppe des Mittelbildes, mit irgend einer der so charakteristischen Hände des Meisters von Kappenberg. Die berechtigten Konsequenzen daraus würden die von Firmenich aus der Anbetung gezogenen genau umkehren. Zugleich Lübke ein Recht geben, beide Flügelbilder demselben Meister zuzuschreiben. Dieses Exempel zeigt klar, wie unmöglich es ist, vom Dortmunder Altar her zu einer präzisen Scheidung der Kunst beider Duenwege zu gelangen.

Künstlerbezeichnung und andere Einzelheiten sind von Lübke und in den beiden knapperen Beschreibungen des Altares im Katalog und im Prachtwerk der Düsseldorfer Ausstellung richtig angegeben. Nicht vermerkt ist das dem Steinmetzzeichen der Nürnberger Tafel ähnliche, wie ein Brandmal wirkende Zeichen auf dem Schenkel des Schimmels, rechts unter dem Kreuz. Es scheint original zu sein.

Verwandte Werke.

Rheinberg, Pfarrhaus: St. Ursula.
St. Elisabeth.

Eichenholz, H. 0,96, B. 0,44. Nicht photographiert. Stark restauriert.

St. Ursula mit 2 Pfeilen in der linken und dem Palmzweig in der rechten Hand, birgt unter ihrem weiten Mantel 6 Jungfrauen.

St. Elisabeth, die Krone in der Rechten, läßt einen Krüppel in ein Gewand schlüpfen.

In beiden Bildern stehen die Gestalten vor grünem, gemustertem Grund. Nach Form und Farbe stehen sie am nächsten den Predellenbildchen bei Dr. Steiner.

Köln, Domkapitular Prof. Dr. Schnütgen: Kreuztragung. Rückseite: Rest vielleicht einer Annaselbdritt.

Bruchstück einer größeren Tafel. Die Art der Malerei entspricht am meisten dem Bilde: „Lukas die Madonna malend", des jüngeren Duenwege.

Das Werk des Meisters von Kappenberg.

Der Stil des Meisters von Kappenberg geht aus von der Kunst der Duenwege, deren Elemente er als handwerklicher Schüler übernimmt.

Da die Unfähigkeit, Hände zu zeichnen ein Charakteristikum der Duenwege ist, so kann es nicht verwundern, auch bei ihm dieselbe Schwäche zu entdecken. Ein Vergleich besonders der Gesichter alter bärtiger Männer zeigt dieselbe unschöne Mundform mit zu kurzer, breiter Oberlippe und wie verdrießlich hochgeschobener Unterlippe. Die merkwürdige Art, bei umgebogener, die Finger verdeckender Haltung der Hand, den geknickten kleinen Finger abstehend doch erscheinen zu lassen, hat er ebenso mit den Duenwege gemeinsam, wie die Manier, das Augenglanzlicht mit 2 weißen Pünktchen anzugeben.

Eine eingehende Stilanalyse zeigt, daß in allen Formen die Zeichnung des Meisters von Kappenberg eine leere Übersetzung der schwachen, doch immerhin ausdrucksfähigeren Formensprache der Duenwege in das eigene, von Anfang an bestimmte Schema ist. Friedländer u. a. haben ihn, wohl vor allem seiner Zeichnung wegen, einen leeren Manieristen genannt. Ein gerechtes Urteil, solange wir nur diese berücksichtigen. Und die Betrachtung seines frühesten Bildes, die Kopie nach einer Madonna im Rosenhag von Memling in der Sammlung Figdor in Wien, bestätigt es durchaus.

Trotz engster Anlehnung an sein Vorbild ist ein unverkennbarer Kappenberger daraus geworden. Hart und trocken ist hier das, was in der Münchener Replik desselben Vorbildes noch voll vom Geiste und von der Zartheit Memlings geblieben ist. Was er selten anders zu geben vermocht hat, die verkrüppelten Hände, die ausdruckslosen Augen mit hart umrissenen Lidern, der geknissene Mund mit vorgeschobener Unterlippe, die breite, rundliche, immergleiche Gesichtsform, das metallisch harte Haar — all diese Kennzeichen einer unfreien, angelernten Zeichenkunst, in dieser Kopie des Lernenden sind sie bereits vorhanden.

Was von der Zeichnung dieses frühen, unselbständigen Werkes des Meisters gilt, trifft für alle seine späteren Bilder

zu. Verglichen mit der Zeichenkunst seiner Lehrer bedeutet seine eigene nur eine Verrohung der Duenwegeschen, keine Weiterbildung an sich, keinen Fortschritt mit der Zeit. So versteht man leicht, daß seinen Bildern durchaus fehlt, was den Hauptreiz der Duenwegeschen Werke ausmacht: das Porträt. Während beide, insbesondere der jüngere Duenwege, ihre Fähigkeit in der Darstellung männlicher Köpfe zeigen, wo immer die Darstellung es ihnen erlaubte, vermag er, selbst in den seltenen Fällen, wo ihn der Auftrag zwingt, sich an einem Modell zu versuchen, nur seinen eigenen, ausdrucksarmen Typ zu geben. Wir besitzen das beste Beispiel an einem als St. Hubertus charakterisierten Bildnis in Nürnberg. Es wird dort „niederrheinisch um 1520" genannt. Seine Manier die Augen zu zeichnen — die Pupillen, mit den 2 weißen Pünktchen als Glanzlichter, so hoch gegeben, daß darunter ein Streifen des Augapfels sichtbar bleibt — sein unschöner Mund mit der vorgeschobenen Unterlippe, seine, im Gegensatz zu den Duenwege nachlässige Art den Brokat zu malen, die nur scheinbare Festigkeit aller Formen überhaupt, machen aus einem ganz individuellen Gesicht unverkennbar einen Kappenberger Typus. Ein Vergleich etwa mit dem Kopf des Zebedeus auf dem linken Xantener Sippenflügel bestätigt das sofort.

Gleich abhängig von der Kunst der Duenwege ist seine Komposition. Folgt er hierin auch nicht in allem ihrem Beispiel, so gibt er doch nichts, was nicht in anderen gleichzeitigen oder früheren Werken schon zu finden wäre. Zwar vermeidet er es, seine Figuren im Vordergrunde anzuhäufen, wie es die Duenwege in ihren großen Kompositionen tun, dafür zeigt er, der dem Kostümlichen nach noch 2 Jahrzehnte nach jenen arbeitet, in anderen Bildern die primitivsten Kompositionsweisen des XV. Jahrhunderts. Vielleicht bestimmte ihn der konservative Geschmack seiner Besteller, Bilder auszuführen, die, wie die Bildchen in Berlin, Wien Paris ebenso gut um 1480 gemalt sein könnten. Vielleicht werden wir ihn, abhängig von den Duenwege, in einer frühen Zeit beginnen lassen müssen noch vor 1500 und könnten dann sein kostümlich Vorgeschrittenes erklären aus der langen Dauer seines Lebens. Wie die Duenwege benutzt auch er die Kompositionen anderer Meister, arbeitet nach den Stichen

Schongauers, J. A. van Zwolle's, Israhel v. Meckenems und höchstwahrscheinlich noch manch anderer Meister.

Ungleich bedeutungsvoller für die Wichtigkeit, die ich dem Meister von Kappenberg im Hinblick auf das Kunstwollen der Duenwege zugesprochen, ist seine Farbengebung. In ihr geht er über die Duenwege hinaus und zeigt einen persönlichen Geschmack. War die Koloristik der Duenwege, durchaus im Sinne des XV. Jahrhunderts, zwar schön in der einzelnen Farbe, und manchmal sogar fein in der Wiedergabe metallisch schwerer Brokate, so war sie doch bunt im Ganzen. Umgekehrt ist die einzelne Farbe des Meisters von Kappenberg nur selten von der Potenz der Duenwegeschen, dafür hat sie den großen Vorzug, besser zum Ganzen gestimmt zu sein. Auch er setzt, wie die Duenweges, die einzelne Farbe in großen wenig nuancierten Flächen scharf gegen einander ab, weil aber seine Farben nicht rein sind, sondern stumpf oder gebrochen und nach braun gestimmt, erreicht er auf gleichem Wege eine zwar harte, aber das Auge nicht verletzende Harmonie. Vielleicht könnte ich, um seine Absicht deutlich zu machen, an manche Bilder Strigels erinnern. Wobei nur zu bemerken ist, daß es dem Meister von Kappenberg nie gelang, der durch italienischen Einfluß geläuterten Feinheit der strengen Strigelschen Harmonie auch nur im entferntesten nahe zu kommen. Wie dieser stellt er in den Xantener Sippenflügeln Olifgrün, Braun, Dunkelblau und braunes Rot zusammen von diskretem Brokatgold reizvoll belebt. Mit gutem Geschmack hält er im Gegensatz dazu die Hintergrundslandschaft in den hellen und kalten Tönen von Steingrau, Schieferblau und Grün, wozu Zinnober belebend tritt.

Ein deutliches koloristisches Bestreben und ganz im Sinne des XVI. Jahrhunderts. Selten ist es ihm so geglückt wie in den Xantener Sippenflügeln oder in seinem feinstgemalten und größten Werk, im Antoniusaltar. Und bis zu diesen letzten Werken führt ein weiter und mühsamer Weg über viele weniger erfreulichen Bilder, trotzdem von Anfang an sein Farbengeschmack deutlich hervortritt.

In seiner Zeichnung ein manierierter Nachfolger der Duenwege, übertrifft der Meister von Kappenberg sie an malerischen Qualitäten, worin ihm die Gegend des Nieder-

rheins Vorbilder zu geben vermochte, wie sie uns erhalten sind in den Altarflügeln der hl. Ursula in der Pfarrkirche zu Kalkar. So können wir in dem Meister von Kappenberg den typischen Vertreter der niederrheinischen Kunst im Anfang des XVI. Jahrhunderts erblicken.

Leider haben weder das Xantener Archiv, das von Stephan Beissel bearbeitet worden ist, noch die Dokumente des ehemaligen Klosters Kappenberg, die heute zum größeren Teil im Archiv zu Münster aufbewahrt werden und die von Philippi, Münster, durchforscht worden sind, irgend einen Aufschluß über die Persönlichkeit unseres Malers gegeben, er muß also anonym bleiben und auch ferner nach seinem Werk in Kappenberg benannt werden.

Kritisches Verzeichnis der Werke.

Wien, Dr. Albert Figdor: **Madonna im Rosenhag, umgeben von 4 musizierenden Engeln.**

Eichenholz, H. 0,40, B. 0,30. Abbildung in Theodor von Frimmels Kl. Galeriestudien N. F. IV. 1896. Diapositiv Dr. Stoedtner.

Theodor von Frimmel erkannte den niederrhein. Ursprung des Bildes und wies auf das inhaltlich gleiche Bild Nr. 125 der Münchener Pinakothek hin. Daß beide auf Memling zurückgehen, und der Meister von Kappenberg der Maler des Wiener Bildes ist, bestimmte Firmenich-Richartz.

Für die Frage, ob es möglich ist, ihn zu identifizieren mit dem jüngeren Duenwege, ist das Bild von ausschlaggebender Bedeutung. Es beweist, wie bestimmt und unveränderlich von Anfang an die Formensprache des Meisters von Kappenberg gewesen ist. Die Farbe ist die wirre des Kappenberger Altarwerkes. Eine Farbe für ihn besonders charakteristisch und von den Duenwege nie gegeben, ein grau getöntes Zitrongelb, ist hier auch schon vorhanden.

Berlin, Kaiser Friedr.-Museum: Verkündigung und Geburt Christi mit Stifterin. (Doppelbild.)

Eichenholz, H. 0,50, B. 0,72. Pigmentdruck v. Hanfstaengl, München. Diapositiv Dr. Stoedtner.

Beschreibung im Berliner Katalog.

Frühes und unbedeutendes Werk, das jedoch alle Kompositionselemente seines ganzen Malwerks enthält. Die flachbogige, säulengetragene Umrahmung der einzelnen Bilder, wiederholt sich auf vielen anderen ebenso oft, wie das runde Fischblasen-Ornament an Schrank und Bett. Die Vorliebe für romanische Bauformen, die er besonders bei Geburts- und Anbetungsbildern betätigt, scheint er von Schongauer und Israhel van Meckenem übernommen zu haben. Die Landschaft ist die stets gegebene. Von vorn nach hinten warm bis kalt abgestuft, ist sie mit viel weniger Sorgfalt im allgemeinen gemalt, als die der Duenwege. Sein Laubwerk, verschieden sowohl von dem memlingartigen des älteren, wie von dem sorgfältig studierten und spitz gemalten des jüngeren Duenwege, ist vielfach mit blauer Farbe auf brauner Untermalung gegeben, eine Technik die den Duenwege fremd ist.

Wien, Dr. Albert Figdor: **Verkündigung.**
Geburt Christi.

Eichenholz, durchgesägt, H. 0,45, B. 0,29. Abbildung der Geburt Christi in v. Frimmels schon genannter Schrift. Er bestimmt den Meister richtig. Diapositiv Dr. Stoedtner. Beide Bilder gänzlich übermalt „modernisiert", stammen aus der ehemaligen Sammlung Weiher in Köln.

Die Geburt Christi ist die schwächliche, teilweise Kopie eines figurenreicheren und originelleren Stiches Israhel van Meckenems. Statt des flachen Bogenabschlusses oben, sind hier goldene gotisch-naturalistische Ranken, über gedrehten Säulchen gegeben.

Die Rückseiten dieser Tafeln, wahrscheinlich Standfiguren grau in grau, aus derselben Kölner Sammlung verkauft, hab ich leider noch nicht wieder auffinden können.

Berlin, Kunsthändler Nolda: **Christus am Ölberg:**
Tod Mariae.

Eichenholz, durchsägte Tafeln. H. 0,27, B. $0{,}17\frac{1}{2}$. Beide Bildchen sehr stark übermalt, die Gesichter fast alle modernisiert. Das Monogramm M. C. S. ist modern. Photographiert vom Besitzer. Diapositiv Dr. Stoedtner.

Die Bildchen, erworben mit der Sammlung Suminski auf Schloß Tharandt bei Dresden, stammen aus der Galerie des Fürstbischofs von Olmütz Lichnowski. Unbedeutende, vielleicht Werkstattbildchen des Meisters von Kappenberg, im Charakter besonders in der Farbe den Bildern in Berlin und Wien am nächsten stehend.

Münster, Museum: **St. Barbara.**
St. Gregor.

Eichenholz, H. 0,37, B. $0{,}22\frac{1}{2}$. Nicht photographiert. Beide Bildchen sind stark restauriert. Beim Gregor ist ein Streifen unten neu gemalt.

Hier ist der Farbengeschmack des Meisters schon rein ausgeprägt. Wie die Pariser Bildchen gleichen sie in Tracht und Sorgfalt der Ausführung sehr den Innenseiten des Antoniusaltares und könnten mit diesem aus derselben Zeit stammen.

Paris, Samml. Mathieu Leroy: **St. Barbara. St. Katharina.**

Stammen aus der Sammlung Weiher in Köln. Photographie im Bonner kunsthistorischen Institut. Ich kenne nur diese.

Schmale kleine Bildchen in einem Rahmen. Jede Heilige steht auf Fliesenboden vor einer bis zur Brust reichenden Mauer, über die hinweg der Blick in eine Landschaftsferne geht. Was von den Figuren vorhin gesagt wurde, gilt von diesen in gleicher Weise.

Köln, Dr. **Braubach: Cruzifixus zwischen links Maria und St. Gregor, rechts Joh. und Elisabeth, vor Landschaft. Stifter, Dominikaner kniet vorn.**

Eichenholz. Abbildung im Katalog der Auktion Mathias Nelles, Köln 1895. Besprochen in einem Artikel über diese Versteigerung im Rep. XIX. von v. T.

Das Bild wirkt heute wie eine gelbgetönte Porzellanmalerei, verursacht durch einen glasartigen Firniß.

Kappenberg, bei Lünen a. d. Lippe, ehemalige Klosterkirche: **Kleines Altarwerk. Im Mittelstück der Kalvarienberg. Auf den Flügeln innen Geburt Christi, Beweinung mit Grablegung und Auferstehung im Hintergrunde; außen Ecce homo, Tod und Krönung Mariae.**

Eichenholz, H. 1,06, B. 0,70, Flügel B. 0,33½. Abbildung im Prachtwerk der Düsseldorfer Ausstellung. Pigmentdrucke von Bruckmann. Photographien bei Hamman in Münster. Diapositiv Dr. Stoedtner.

Restauriert um 1870 von Maler Welsch in Münster. Beschreibung in Firmenichs beiden Verzeichnissen.

In Form und Farbe an Sorgfalt der Ausführung den Antoniusflügeln weit nachstehend. Die Farben sind noch wirr, aber nicht bunt. Die Landschaft besonders hart und kalt gegeben. Die Zeichnung zeigt alle die Schwächen, die zugleich das unverwechselbare Charakteristikum des Meisters von Kappenberg sind.

Das Werk ist wichtig für die zeitliche Eingrenzung des Meisters. Läßt es doch die Rüstung des Hauptmanns zu Pferd nicht zu, das Werk vor 1530 anzusetzen.

Im Vordergrund des Mittelbildes kniet der Stifter, ein Prämonstratenser, Chorherr von Kappenberg. Daß wir es mit einem solchen zu tun haben, beweist das gleiche Wappen, 3 Steigbügel schwarz auf weißem Schild, am Chorgestühl der Kirche. Es ist das Wappen der Familie Schwansbell vom gleichnamigen Schloß zwischen Dortmund und Lünen.

München, Pinakothek, Kalvarienberg.

Eichenholz, H. 0,52, B. 0,38. Pigmentdruck von Bruckmann. Diapositiv Dr. Stoedtner.

Kleine freie Wiederholung des Kappenberger Mittelbildes. Unbedeutendes Werk.

Die Abbildung eines Ausschnitts aus einem Stiche des Meisters J. A. van Zwolle bei Lippmann zeigt, daß das Bild mit Benutzung dieser Komposition gemacht ist.

Stockholm, National-Museum: St. Georg den Drachen erschlagend. St. Katharina.

Eichenholz, H. 1,03, B. 0,53 Flügel eines Altares. Photographiert von G. Forssell, Stockholm. Diapositiv Dr. Stoedtner.

Beschreibung unter Nr. 1334 des Katalogs (Ausgabe 1893 I. Teil: Fremde Meister) des Museums. Ich kenne nur die Photographie.

Die Kenntnis dieser für den Meister von Kappenberg charakteristischen, an Güte der Ausführung dem Antonius-Altar nicht nachstehenden Bilder, verdanke ich Prof. Dr. Schnütgen in Köln.

Hamburg, Sammlung Weber: Fragment einer Kreuztragung.

Eichenholz, H. 0,38, B. 0,28. Nr. 14, niederdeutsche Schule, in Woermann's Katalog der Sammlung Weber. Kleine Photographie im Besitze Max Friedländers, der das

Bild bestimmte. Ich kenne nur diese. Danach zu schließen, handelt es sich um ein vielfach retouchiertes, unbedeutendes Werkstattbild des Meisters von Kappenberg.

Aus dem Stadttor drängt sich die Reiterschar, die dem Kreuztragenden folgt, der röm. Hauptmann u. a. Ein Kriegsknecht hält eine Trompete zum Blasen bereit, ein anderer trägt eine Fahne, die einen Löwen auf längs gestreiftem Grunde zeigt. Zwischen Christus und Simon ist das Bild zerschnitten, so daß jetzt von dem eigentlichen Vorgang nur noch Simon mit dem Ende des Kreuzes, rechts unten in der Ecke des Bildes, zu sehen ist.

Herdringen, Kreis Arnsberg i. W. Samml. Graf Fürstenberg: Pfingstfest.

Eichenholz. Photographiert vom Provinzialkonservator Baurat Ludorff. Diapositiv Dr. Stoedtner.

Bild scheint, nach der Photographie zu schließen, vielfach restauriert zu sein.

Maria inmitten der gedrängten Apostelgruppe, sitzt erhöht in allzu engem, tonnengewölbtem Raume. Die Taube schwebt über ihrem Haupte. Flachbogiger Bildabschluß.

Paris, Trotti u. Cie.: Wunder der Grabtragung Mariae.

Eichenholz, H. 0,84, B. 0,48½. Photographiert, und in Nachzeichnung publiziert von Salomon Reinach Seite 486 seines „Repertoire de peintures". Ich kenne nur die Photographie, die Salomon Reinach mir liebenswürdiger Weise lieh. Diapositiv Dr. Stoedtner.

Als Hans Baldung Grien figurierte das Bild in der Sammlung Lizé zu Rouen. Bei deren Verkauf kam es als Brügger Schulbild in den Besitz Trotti's. Als „Deutsche Schule" publizierte es Salomon Reinach. Mit Hülfe dieser Nachzeichnung, dank Friedländer's Scharfblick, gelangte es dann zu seinem richtigen Namen.

Die spezialisierte Ausgestaltung der Marienlegende durch den Meister von Kappenberg legt die Vermutung nahe, daß es einst einen besonderen Marienaltar von ihm gegeben haben muß. Vielleicht gehörten zu diesem Altar die Krönung Mariae in Dublin und das Pfingstfest in Herdringen? Bestätigt werden könnte diese Vermutung

durch den Umstand, daß Cisterzienser-Nonnen als Stifterinnen auf unserem Bilde knieen und durch die Notiz zum Dubliner Bild, daß die Krönung Mariae aus Marienfeld, einer Cisterzienser-Niederlassung in Westfalen, stamme.

Caldenhof bei Hamm i. W. Sammlung Major Löb:
Kirchgang Mariae.
Abendmahl.

Eichenholz, H. 0,84, B. 0,64. Nicht photographiert.

Beide Bilder in der Farbe des Kappenberger Triptychons, nur dunkler und darum geschlossener in der Wirkung. Die Komposition wirkt altertümlich, meist ist der Raum zu klein für die Dierick Bout'schen Gestalten.

Kirchgang Mariae auf einer Treppe, die umbiegend — Gebäude rechts — nach links in's Bild hineingebaut ist. 6 Figuren.

Abendmahl: in der Komposition sehr ähnlich dem Stiche des Meisters F. U. B.

Mit Liebe ist der gutbestellte Tisch gemalt. Johannes schläft mit dem Kopf auf dem Tisch an der Brust des Herrn. Petrus trinkt aus einer Kanne. Ein Apostel bringt das Lamm auf einer Schüssel.

Beide Bilder nach oben abgeschlossen durch goldene Ranken, die auf flankierenden Säulchen aufstehen, wie bei den Bildern in Wien und Stockholm.

Münster, Museum: Geißelung Christi.

Eichenholz, durchgesägt. H. 0,99, B. 0,69½. Diapositiv Dr. Stoedtner. Mit dem nächsten Bilde erworben von Douglas in London.

Dem Kostümlichen nach kann das Bild erst um 1530 entstanden sein, trotz erwähnter altertümlicher Wirkung. Die Gestalten stehen steif, trotz der mächtig ausladenden Bewegungen. Christus trägt, nur auffallender und darum peinlicher, das symmetrische Blutmuster zur Schau, das auch beim Ecce homo des Kappenberger Altares gegeben ist. Goldener Himmel. Flachbogiger Bildabschluß.

Münster, Museum: Himmelfahrt Christi.

Eichenholz, durchgesägt, in den Maßen des vorigen und zu diesem als andere Seite gehörig. Die auf den inneren

Seiten durchschnittenen roten Einfassungsstreifen lassen auf eine 4geteilte Tafel schließen, die mit Rückseite einst vermutlich den Flügel eines großen, bilderreichen Klappaltares gebildet hat. Nicht photographiert. Restauriert von Fridt in Köln.

In keiner Hinsicht, weder inhaltlich noch formal, bietet das Bild Neues. Christus mit Fahne, segnend, schwebt vor tiefer Landschaft vorn über einem kleinen, wie für seinen Aufstieg gemachten Hügel, um den, in engem Kreise, die Apostel und Maria knieen und stehen.

Köln, Landgerichtsrat Pelzer: Dornenkrönung: Geißelung.

Eichenholz, H. 0,73, B. 1,02. Beide Darstellungen auf einer Tafel in 2-geteilter Halle. Nicht photographiert. Restauriert von Fridt, Köln.

Die Geißelung ist fast eine Wiederholung des Münsteraner Bildes. Die Raumgestaltung ist genau dieselbe. Christus trägt auch hier das symetrische Blutmuster zur Schau.

Die Dornenkrönung, konventionell wie alle Kompositionen des Meisters, bietet auch im Formalen nichts Neues.

Dublin, National-Galerie: 1. Christus vor Pilatus. 2. Krönung Mariae.

Eichenholz, jede der Tafeln H. 0,96, B. 0,65. Nr. 1 photographiert und in Nachzeichnung publiziert von S. Reinach S. 395 seines Repertoire.

Die Beschreibung dieses Bildes gibt der Katalog der National-Galerie zu Dublin unter Nr. 458 der Ausgabe von 1898.

Von Nr. 2 konnte ich keine Abbildung nachweisen, ich werde darum gut tun, die Beschreibung, die der genannte Katalog unter Nr. 358 davon gibt, hier wiederzugeben, zeigt doch die Beschreibung zugleich, daß diese Krönung Mariae fast identisch ist mit derselben Darstellung auf dem Kappenberger Altar:

„Im Mittelpunkt des Bildes kniet die Jungfrau. Rechts und links sitzend, halten Gottvater und Christus die Krone über ihrem Haupte. Darüber schwebt der hl. Geist in Gestalt einer Taube."

Beide Bilder schreibt der Dubliner Katalog B. Strigel zu, daß sie beide vom Meister von Kappenberg sind, erkannte Friedländer.

Ein besonderes Interesse erlangen diese Bilder durch die sie begleitende Notiz des Katalogs, laut welcher sie in der Kirche von Liesborn oder Marienfeld gefunden worden sind — eine Angabe, die ich nicht zu kontrollieren in der Lage war — und ehemals der Sammlung Krüger in Minden angehört haben. Nun sagt Passavant — ich verdanke den Hinweis Direktor Friedländer — Seite 402 seiner „Kunstreise durch England und Belgien" (erschienen 1833), nachdem er von Bildern des Meisters von Liesborn gesprochen: „Noch eine Folge von 7 Bildern eines anderen, wohl gleichzeitigen Meisters der westfälischen Schule besitzt Herr Krüger. Das eine stellt die Krönung Mariae vor, die 6 anderen Darstellungen aus der Leidensgeschichte. Obgleich auch diese Bilder viel Schönes enthalten, so kommen sie doch Ersteren weder in der Tiefe und Milde der Charaktere, noch in der Schönheit der Form gleich." (Wie richtig ist diese negative Charakterisierung der Kunst des Meisters von Kappenberg!) Die Sammlung Krüger wurde 1848 nach England verkauft. 2 Bilder der genannten Folge besitzt Dublin. 2 andere mögen die durch Douglas, London, an das Museum in Münster verkauften Bilder sein. Es bleibt also die Aussicht auf noch 3 wiederzuentdeckende Meister von Kappenberg.

Köln, Domkapitular Prof. Dr. Schnütgen: Anbetung der hl. 3 Könige.

Eichenholz, H. 0,94½, B. 0,75½. Photographiert von Dr. Stoedtner, Berlin. Im unteren Teil stark restauriert. In Marias Kleid ist ein sternförmiges Stück neu eingesetzt. Guterhalten der obere Teil und die 2 Köpfe der beiden oberen Könige.

Die Komposition dieses Bildes kopierte der Meister nach Stich B. 36 des Israhel van Meckenem, der seinerseits, wie Max Lehrs Zeitschrift für christl. Kunst, Jahrgang IV. S. 364 nachweist, ein nicht mehr erhaltenes Bild Holbeins des Älteren kopiert hat.

Münster, Museum: Heilige Sippe aus Clarholz.

Eichenholz, H. 0,75, B. 0,58½. Abbildung in den Bau- und Kunstdenkmälern Westfalens. Kreis Wiedenbrück. Gravüre in einer Festgabe des Kunstvereins. Diapositiv Dr. Stoedtner.

Sehr stark restauriert. Die Gesichter Maria und Annas zum Teil neu. Bezeichnend: das jetzt geschlechtlose Kind mit Schleiertuch.

Beschreibung im Katalog des Museums.

Karthäuser als Stifter kniet vorn in kleiner Figur. Im Hintergrund das immer wiederholte Klostergebäude (Clarholz?) des Meisters. Je ein goldener, gotisch stilisierter Ast in den oberen Ecken, vor natürlichem Himmel.

Nürnberg, Germanisches Museum: St. Hubertus.

Eichenholz, H. 0,34, B. 0,25. Abbildung in der Publikation des Museums. Diapositiv Dr. Stoedtner. Gut erhalten.

Beschreibung im Katalog. Der Vermutung dort ausgesprochen, daß die Vision in einem Mittelbilde zu denken sei, möchte ich widersprechen, schon um dem Bilde seinen Reiz zu bewahren, der in der diskreten Art liegt, wie durch die kaum merklichen Lichtstrahlen die Charakterisierung als St. Hubertus erzielt ist.

Das Bild gehört durchaus in die Zeit der Xantener Sippenflügel.

Xanten, Dom: Antonius-Altar.

Eichenholz. Jeder Flügel H. 2,30, B. 2,25. Abbildung im Prachtwerk der Düsseldorfer Ausstellung. Pigmentdruck von Bruckmann. Diapositiv Dr. Stoedtner.

Neuerdings restauriert von Fridt, Köln. Der Kopf des Stiftes ist später, kleiner in die größeren Umrisse des alten Kopfes hineingemalt.

Beschreibung in Firmenichs beiden Verzeichnissen.

Eine überaus liebevolle, bis ins Einzelnste gehende Beschreibung und Erklärung des Altares mit allem, was über seine Geschichte — leider nichts über die Flügel — bekannt geworden ist, gibt Stephan Beissel, S. J. auf 9 Seiten seines schönen und erstaunlich inhaltreichen Buches: Die Bauführung des Mittelalters. Studie über die Kirche des hl. Viktor zu Xanten. Freiburg i. B. Herder 1889.

Dem irgend etwas hinzuzufügen wäre mehr als müßig.

Xanten, Dom: Zwei Flügeltafeln mit zusammenhängender Darstellung der hl. Sippe.

Eichenholz. Jede Tafel H. 1,46, B. 0,76. Abbildung im Prachtwerk der Düsseldorfer Ausstellung. Pigmentdruck von Bruckmann. Diapositiv Dr. Stoedtner.
Beschreibung in Firmenichs beiden Verzeichnissen.

Alles irgendwie Wissenswerte über Inhalt und Geschichte der Bilder, gibt auch für sie Stephan Beissel, Seite 96—99 seines Buches.

Kostüm und Gerät und Ornamentation bestätigen mein Resultat aus der Untersuchung über die Farbengebung des Meisters, daß wir es hier mit seinen spätesten uns erhaltenen Werken zu tun haben. Die Ornamente an der steinernen Bank außen bezeugen, daß nun auch für den Niederrhein die Renaissance begonnen hat.

Verwandtes.

Köln, Domkapitular Prof. Dr. Schnütgen: Auferstehung Christi.

Eichenholz, H. 0,39½, B. 0,27½, unten ½ Ctm. beschnitten.

Im Vordergrunde einer sehr gedrängten Felsenflußlandschaft, schräg in den Bildraum gestellt, der versiegelte Sarkophag, über dem der Auferstandene in einer Mandorla schwebt. An den 4 Ecken des Sarkophags je ein Kriegsknecht, schlafend oder staunend.

Die Farben sind die hellen des Meisters von Kappenberg. Sein Christustypus, etwas verwaschen.

Der Meister, mehr Komponist als Zeichner, in Farben gut im Sinne der Tradition, malt fromme Bildchen, wie er es gelernt hat, mit freundlicher Negierung künstlerischer Probleme.

Hannover, Kestnermuseum: Breitbild einer Kreuzigung.

Rechts neben dem Kreuz kniet die Stifterin, eine Nonne, von ihren beiden Patronen empfohlen.

Dieses Bild wird dem Meister von Kappenberg zugeschrieben, hat aber, wie ein Vergleich der Abbildungen sofort ergibt, mit diesem Meister nichts zu tun.

Nachtrag zum Werk des jüngeren Duenwege.

Issum, Kreis Geldern am Niederrhein: Kreuzannagelung Christi.

Im Vordergrund einer tiefen, hügeligen Landschaft — darin das so oft gegebene Stadtbild überragt wird von einer Burg auf spärlich belaubter Höhe — liegt Christus, mit der rechten Hand bereits angenagelt, auf dem mächtigen Kreuz ausgestreckt. Am Fuße des Kreuzes, rechts unten, rüsten sich 2 Henkersknechte Christi Beine mit einem Strick bis zum Nagelloch herabzuzerren, das eben von einem 3. Knecht gebohrt wird. In der linken Ecke des Bildes knieen und stehen weinend Maria, Magdalena, Johannes und 2 Frauen. Über ihnen sind 2 Knechte knieend mit der Annagelung der Hände beschäftigt. Der links ist fertig und reicht dem rechts den Hammer. Zur Seite rechts halten 4 Reiter in abwartender Haltung.

Meine Arbeit war schon fast fertig gedruckt, als mir durch die Liebenswürdigkeit des Herrn Prof. Clemen Kunde von diesem neuentdeckten Werke des jüngeren Duenwege wurde. Die mir von Genanntem gütigst übersandte Ansichtskarte des Bildes genügte, um mit Sicherheit den jüngeren Duenwege als den Urheber festzustellen.

Der Vergleich dieser Kreuzannagelung mit der des jungen Gerard David (Abbildung E. v. Bodenhausen: G. D. S. 84) ergibt keine direkte Beziehung, zeigt dagegen, wie bedeutend schon in diesem seinem frühesten Jugendbild der Brügger Meister dem reifen Duenwege überlegen ist.

Eine genauere Analyse des Bildes, nebst Angaben über Maße, Erhaltung 2c. hoffe ich im April-Sitzungsbericht der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft geben zu können.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

I. Teil: Einleitung. Die geschichtliche Stellung der 3 Meister 1

II. Teil: Versuch eines vollständigen Verzeichnisses der Werke eines jeden der 3 Meister 2

III. Teil: Geschichte der Forschung. — Litteratur. . . 4

IV. Teil: Der ältere und der jüngere Duenwege . . 7

1. Über das Biographische der Meister.

2. Untersuchung der Kunst der Duenwege: Zeichnung — Komposition — Farbengebung. — Der Dortmunder Altar und die Kunst des jüngeren Duenwege. — Die Möglichkeit einer beweiskräftigen Scheidung abgelehnt. — Die Kunst des älteren Duenwege und die Bilder aus Rheinberg. — Datierungsfrage. — Schulzusammenhang.

3. Kritisches Verzeichnis der Werke des älteren Duenwege 16

4. Kritisches Verzeichnis der Werke des jüngeren Duenwege 20

5. Verwandte Werke 28

V. Teil: Das Werk des Meisters von Kappenberg . . 29

1. Vergleich seiner Zeichen-Kompositions- und Farbenkunst mit der der Duenwege. — Seine Anonymität.

2. Kritisches Verzeichnis seiner Werke . . . 33

3. Verwandte Werke 43

Nachtrag zum Werk des jüngeren Duenwege 44

UNIV. OF
CALIFORNIA

Lebenslauf.

Ich bin am 18. Januar 1879 als Sohn des Handelskammersyndikus Karl Kaesbach und seiner verstorbenen Frau Anna Hülsmann in München-Gladbach, Rheinland, geboren. Nach Absolvierung der Oberrealschule zu Rheydt, bei München-Gladbach, studierte ich je ein Semester Nationalökonomie und Philosophie in Leipzig, München und Berlin. Dann Kunstgeschichte, Nationalökonomie und Philosophie 2 Semester in Berlin, 4 Semester in Heidelberg, 1 Semester in Straßburg und promovierte am 24. Februar 1906 in Straßburg. Zugleich machte ich die Nachprüfung im Lateinischen.

Meine Lehrer in der Kunstgeschichte waren die Herren Professoren: Goldschmidt, Wölflin, Thode, Dehio. Ihnen allen, besonders Herrn Prof. Dr. Dehio, schulde ich herzlichsten Dank.

Für nachdrückliche Förderung meiner Arbeit danke ich auch an dieser Stelle den Herren Professoren Thode, Clemen und Firmenich-Richartz, Herrn Dr. L. Scheibler, Herrn Baurat Ludorff und Herrn Direktor Max Friedländer.

UNIV. OF
CALIFORNIA

14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED
LOAN DEPT.
RENEWALS ONLY—TEL. NO. 642-3405
This book is due on the last date stamped below, or on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

NOV 20 1968 06
RECEIVED
DEC 1 '68 -2 PM
LOAN DEPT.

LD 21A-38m-5,'68
(J401s10)476B
General Library
University of California
Berkeley